

Tłumaczenia

**Krótkie rozważania
Teatr
(Maurice Maeterlinck)**

Dla Jules'a Destrée

Gdy tylko zasiadamy do obejrzenia spektaklu, ogarnia nas pewien niepokój. W tym początkowym rozczarowaniu kryje się jedno z tych ostrzeżeń, które biorą się gdzieś spoza nas. Wszyscy nieświadomie coś wiemy, a być może nawet wiemy tylko i wyłącznie to, co nieświadome, bo cała reszta wydaje się dość podejrzana. Wagę należy przywiązywać tylko do tego, z czego nie możemy zdać sobie sprawy, bo nasza niewiedza to świadectwo, nieomal nienamacalne, tego, co w nas najlepsze. Dłoń, która do nas nie należy, puka więc do sekretnych drzwi intuicji – niektórzy powiedzieliby nawet, że to drzwi przeznaczenia, bo łączy je niezwykle podobieństwo. Nie potrafimy ich otworzyć, ale powinniśmy uważnie słuchać. Być może u źródeł tego niepokoju leży odwieczne niemal nieporozumienie, które sprawiło, że teatr nigdy nie był tym, czym być powinien zgodnie z intuicją tłumu – *świątynią snu*. Musimy przyznać, że teatr, przynajmniej pod względem aspiracji, jest sztuką; ja jednak nie znajduję w nim śladu innych dziedzin sztuki, a raczej znajduje w nim dwa elementy, które zdają się niwelować się nawzajem. Sztuka zawsze wydaje się metaforą, nigdy nie mówi wprost. Można by ją nazwać hipokryzją nieskończoności. To prowizoryczna maska, która sprawia, że chcielibyśmy poznać to, co nieznanne, pozbawione twarzy. To przekazywana nam materia wieczności, sedno nieskończoności. To miód wieczności pozyskany z niewidzialnego kwiatu. Poemat był dziełem sztuki i krył w sobie te subtelne, godne podziwu właściwości. Reprezentacja jednak im zaprzecza. Podrywa łabędzie do lotu, ciska perły w przepaść. Przywraca ona rzeczy na swoje miejsce; tam, gdzie znajdowały się one przed nadejściem po-

ety. Mistyczna gęstość dzieła sztuki znika. W stosunku do wiersza tworzy ona to, co stałoby się, gdybyśmy spróbowali rozciągnąć obraz na prawdziwe życie; gdyby przenieść na zewnątrz jego głębokie, milczące i tajemnicze postaci stojące pośrodku lodowców, wzgórz, ogrodów i archipelagów, i spróbować zająć ich miejsce – wtedy to niewytłumaczalne światło zgasłoby natychmiast, a wy sami, którzy wcześniej odczuwaliście tę mistyczną radość, teraz stalibyście się niczym niewidomi w obliczu morza.

Dlatego też musimy przyznać, że większość wielkich poematów nie nadaje się do przeniesienia na scenę. Nie da się przedstawić postaci Króla Leara, Hamleta, Otella, Makbeta, Antoniusza i Kleopatry. Groźne byłoby oglądać ich na scenie. Jakaś część Hamleta umiera w nas w momencie, gdy widzimy, jak młody książę umiera na scenie. Duch aktora go zdetronizował, a my nie potrafimy już odrzucić człowieka, który uzurpuje sobie prawo do naszych marzeń. Możemy otwierać drzwi, otwierać książkę, ale dawny książę już nie powróci. Czasami jego cień przekracza jeszcze próg, lecz wkrótce i on straci śmiałość, nie będzie mógł wejść, a głosy, które kiedyś go w nas przyzywały, są już prawie martwe. Pamiętam tę śmierć. Wchodzi Hamlet. Wystarczyło jedno jego spojrzenie, bym wiedział, że to nie Hamlet. Dla mnie *jego tam nie było*. Nie był nawet zjawą, pozorem. Mówił coś, czego nie myślał. Przez cały wieczór poruszał się w kłamstwie. Doskonale widziałem, że ma swój własny, wspaniały los, a to, co chciał mi przedstawić, było mi absolutnie obojętne w obliczu jego życia. Widziałem jego zdrowie i jego przyzwyczajenia, jego pasje i jego smutki; przed moimi oczami, wokół niego, unosiły się obrazy z jego narodzin i śmierci, jego nagród i kar, jego nieba i jego piekła; całej jego wieczności, a on tymczasem na próżno usiłował zainteresować mnie wibracjami wieczności, która nie należała do niego, która przez samą jego obecność stała się zaledwie bajką. A teraz drzwi z kości słoniowej już na zawsze pozostaną dla Hamleta zamknięte, tak jak to dzieje się w przypadku każdego arcydzieła, które widziałem na scenie.

Charles Lamb, eseista o niezwykle subtelnej myśli, nie wychodząc co prawda poza pośrednie przyczyny, dostrzegł dokładnie ten sam niepokój i tę samą ułudę, jakie przynosi nam scena. Któregoś wieczoru zobaczył przed sobą skrupowanego Lewiatana Szekspirowskich mór: króla Leara. „Widział biednego staruszka, słaniającego się na deskach, odrzuconego przez córki, któremu cała widownia chciałaby dać schronienie. Co do postury samego starego króla, grający go aktor lepiej sprawdziłby się w roli Miltonowskiego Szatana lub Mojżesza z wizji Michała Anioła. Wielkość Leara nie leży w kształtach jego ciała, lecz w intelekcie; jego pasja wybucha groźnie niczym wulkan; to nawracające nawałnice, które rozdzierają do cna ocean jego duszy wraz z jego niesłychanymi skarbami. To opakowanie z ciała i krwi znaczy zbyt mało, by poświęcać mu choćby myśl; on sam ma je za nic. Na scenie widzimy tylko ułomność ciała

i słabość, niemoc gniewu. Kiedy czytamy, nie widzimy Leara, ale jesteśmy Learem. Stajemy się jego duszą; rozpiera nas wielkość, która przewyższa złą wolę jego córek i burz; w jego zaburzonym rozumowaniu odkrywamy niezwykłą moc myślenia zadającego kłam regułom, oderwanego od zwyczajnych torów codziennego życia, a jednak dzierżącego władzę, niczym wiatr wiejący tam, gdzie tylko zechce, nad zepsuciem i grzechami ludzkości. Co mają wspólnego spojrzenia czy intonacje z pełnym wzniosłości utożsamieniem jego wieku z *wiekami samych niebios*, w chwili, gdy on wyrzuca im niemą znowę z jego córkami i wypomina im, że «one też są stare»? Jakie gesty można przypisać do takiego działania? Cóż mogą tu zdziałać głos i oczy?» Podobnie jest, gdy mówi on z Otellem. „Nic nie może być bardziej miłym i bardziej urokliwym zajęciem dla tego, co w nas najlepsze, niż lektura historii młodej Wenecjanki z najlepszego domu, która wiedzioną siłą miłości oraz tym, że widzi prawdziwą wartość swego ukochanego, odrzuca wszelkie więzy pokrewieństwa kraju i koloru, by poślubić *Murzynę*. To doskonały triumf cnoty nad wydarzeniami, wyobraźni nad zmysłami. Ona widzi barwę Otella w swojej duszy. Lecz na scenie, gdy wyobraźnia nie jest już dominującym elementem; lecz gdy jesteśmy zdani na nasze słabe, niczym niewspomagane zmysły, pytam się wszystkich, którzy widzieli przedstawienie *Otella*, czy przypadkiem nie jest wręcz przeciwnie, czy nie rozpoznali ducha Otella poprzez jego kolor; czy nie widzieli czegoś niesłychanie oburzającego w miłości i w prawych pieśniedach Otella i Desdemony, i czy widząc całą sprawę na własne oczy, nie poczuli, jak pierzcha ten piękny kompromis, któremu poddajemy się w czasie lektury? Przyczyna tego stanu rzeczy jest jasna, gdyż naszym zmysłom prezentuje się tutaj wycinek rzeczywistości, który wystarcza, by wzbudzić w nas zgoła nieprzyjemne uczucia, bez odpowiedniej wiary w wewnętrzne motywacje – czyli to, czego nie widzimy – by ukoić i załagodzić pierwsze, oczywiste obiekcje. To, co widzimy na scenie, to ciało i ruch cielesny; to, czego doznajemy, czytając, to niemal wyłącznie duch i jego zabiegi; i to właśnie moim zdaniem trafnie wyjaśnia różnicę przyjemności, jaką obcowanie z tą samą sztuką daje nam podczas lektury i w teatrze”.

Cytuję te słowa właśnie dlatego, że w niezwykle precyzyjny sposób oddają one niepokój i rozczarowanie, jakie budzi w nas próba przedstawienia największych poematów ludzkości. Angielski pisarz wyraźnie czuje, że nie wie, o co tu właściwie chodzi. Źródłem tego rozczarowania upatruje w przypadkowym zbiegu okoliczności; a tymczasem to sama scena jest po prostu zbyt przypadkowa. Starość i nieszczęście Leara, czarna twarz Otella – to tylko punkty orientacyjne organicznego, wszechogarniającego niezadowolenia; i gdyby te punkty orientacyjne miały zniknąć, inne, niezliczone, mające o wiele silniejsze oddziaływanie

natychmiast pojawiłyby się w ich miejsce niczym chmury na horyzontach poematów.

Autor sam zresztą to przyznaje, pisząc dalej:

„Prawdą jest, że postaci Szekspirowskie budzą raczej refleksję niż zainteresowanie czy zaciekawienie, tak że gdy czytamy o jednej z wielkich postaci zbrodniarzy – o Makbecie, Ryszardzie czy nawet o Jago – rozmyślamy nie tyle o mrocznych czynach, jakie oni popełniają, co o ambicji, aspiracjach, aktywności intelektualnej, które sprawiają, że przekraczają oni kolejne bariery moralne; ich działania nie robią na nas prawie żadnego wrażenia – tylko kierujące nimi impulsy, wewnętrzny duch w całym swym perwersyjnym majestacie, wydają nam się realne, tylko one przyciągają naszą uwagę, podczas gdy sama zbrodnia w porównaniu z nimi wydaje się niczym. Jednak gdy widzimy te sprawy przedstawione na scenie, czyny stają się właściwie wszystkim, a ich motywy tracą swe znaczenie. Wzniosłe emocje, jakie budzą w nas obrazy nocy i przerażenia, o którym opowiada Makbet; to uroczyste preludium, podczas którego zapomina się on tak, że w końcu zegar wybija godzinę, w której ma on zamordować Dunkana – gdy nie czytamy już o tym w książce, gdy porzucamy korzystną perspektywę abstrakcji, dzięki której czytanie dominuje nad patrzeniem, i gdy widzimy na własne oczy człowieka w jego cielesnej postaci, który przygotowuje się właśnie do popełnienia morderstwa; jeżeli aktor gra prawdziwie i z pasją, uporczywy lęk związany ze zbrodnią, naturalne pragnienie zapobieżenia jej, tak żeby wydawało się, że nie została ona popełniona, zbyt potężny pozór rzeczywistości – wszystko to budzi w nas dyskomfort i niepokój, które całkowicie niszczą przyjemność, jaką dają słowa zawarte w książce, gdzie opisywany czyn nigdy nie przytłacza nas nieznośnym wrażeniem swej obecności i wydaje się raczej należeć do historii, być częścią przeszłości, czymś nieuchronnym”.

Scena to miejsce, na którym umierają największe dzieła sztuki, bo reprezentacja dzieł sztuki za pomocą elementów *akcydentalnych i ludzkich* to antynomia. Każde wielkie dzieło jest symbolem, a symbol nie znosi aktywnej obecności człowieka. Istnieje odwieczna rozbieżność między siłami symbolu a siłami człowieka, który próbuje się w ten symbol wmieszać. Symbol poematu to żarzące się epicentrum, z którego promienie rozchodzą się w nieskończoność. Promienie te, jeżeli wywodzą się z absolutnego arcydzieła, takiego jak to, z jakim mamy tu do czynienia, mają zasięg ograniczony jedynie mocą oka, które je śledzi. A tymczasem widzimy aktora, który podąża prosto do serca symbolu. Natychmiast wytwarza się, w stosunku do pasywnego podmiotu poematu, niezwykłe zjawisko polaryzacji. Nie widzi on już, jak promienie się rozchodzą, lecz raczej, jak zaczynają się schodzić; przypadek zniszczył symbol, a dzieło w swej istocie jest martwe tak długo, jak trwa ta obecność i jej ślady.

Grecy nie byli nieświadomi tej antynomii, a maski, których znaczenia już nie rozumiemy, służyły właśnie do tego, by osłabić efekty obecności człowieka i zdjąć brzemień z symbolu. W niektórych epokach teatr stanowił żywot organiczny, nie tylko dynamiczny, tak jak to jest dzisiaj, a zawdzięcza to tylko przypadkowi lub podstępowi, które wsparły symbol w walce z człowiekiem.

W czasach Elżbiety I deklamacja była melopeją, gra aktorska opierała się na pewnej konwencji, a scena sama w sobie była przestrzenią symboliczną. Podobnie było za czasów Ludwika XIV. Poemat ustępuje pola wraz z ekspansją człowieka. Poemat pragnie wyrwać nas spod panowania naszych zmysłów, narzucić dominację przeszłości i przyszłości, a tymczasem człowiek oddziałuje wyłącznie na nasze zmysły, istnieje na tyle, na ile uda mu się zniweczyć dominację przeszłości i przyszłości poprzez opanowanie chwili, w której mówi. Gdy człowiek wchodzi na scenę wraz z całą swoją mocą, wolny, jak gdyby wkraczał do lasu, a jego głos, gesty i postawa nie podlegają już okowom niezliczonych, syntetycznych konwencji, gdy przez jedną chwilę udaje nam się dojrzeć człowieka takim, jaki on jest, każdy poemat na świecie musi się przed nim cofnąć. To właśnie w tym momencie widowisko poematu umiera, a my obserwujemy scenę z życia zewnętrznego, która, tak samo jak choćby scena dziejąca się na ulicy, na wodzie czy na polu bitwy, ma coś wspólnego z Wiecznością, choć mimo to nie ma ona mocy wyrwania nas spod władzy teraźniejszości, bo właśnie w tej chwili nie możemy dostrzec i docenić tych nieprzewidywanych, nowych zbieżności.

Być może należałoby całkowicie usunąć wszelki byt żyjący ze sceny. Nie jest powiedziane, że w ten sposób nie wrócilibyśmy do sztuki czasów bardzo odległych, której ostatnie ślady noszą w sobie być może maski tragików greckich. Czy kiedyś na scenie pojawi się rzeźba, na temat której zaczynamy powoli zadawać dość dziwaczne pytania? Czy istota ludzka zostanie zastąpiona cieniem, odbiciem, projekcją form symbolicznych lub bytem, który będzie sprawiał pozory życia, choć tak naprawdę nie będzie żywy? Nie wiem, ale brak człowieka wydaje mi się warunkiem niezbędnym. Gdy człowiek wchodzi w poemat, nieogarniony poemat jego obecności wygasa wokół jego postaci. Człowiek nie potrafi mówić inaczej niż tylko we własnym imieniu; nie ma też prawa mówić w imieniu umarłych. Gdy *widzę* recytowany poemat, jest on zawsze tylko kłamstwem. W prawdziwym życiu muszę widzieć człowieka, który do mnie mówi, bo większość słów nie ma żadnego znaczenia bez jego obecności. Tymczasem z poematem jest zupełnie inaczej, jest to zespół tak niezwykłych słów, że obecność poety staje się na zawsze w nich uwięziona; nie wolno uwalniać z tej dobrowolnej niewoli tej jednej bezcennej duszy nad innymi duszami, by zastąpić ją projekcjami innej duszy, praktycznie zawsze nic nieznaczącymi, ponieważ w takiej sytuacji nie można ich w żaden sposób zjednoczyć z poematem.

Niełatwo jest przewidzieć, jaką kategorią bytów pozbawionych życia należałoby zastąpić człowieka na scenie, wydaje się jednak, że przedziwne uczucia, jakie budzą się w nas chociażby w gabinetach figur woskowych, już dawno mogły nas naprowadzić na trop martwej czy nowej sztuki. Mielibyśmy wtedy na scenie byty bez losu, których tożsamość nie zacierałaby już tożsamości bohatera. Wydaje się też, że każdy byt, który sprawia pozór życia, choć tak naprawdę nie żyje, odwołuje się do nadzwyczajnych mocy, a nie jest powiedziane, że moce te nie mają dokładnie tej samej natury co te, do których odwołuje się sam poeta. Czy strach, jaki wywołują te byty, tak do nas podobne, a jednak w sposób widoczny pozbawione umarłej duszy, bierze się z tego, że nie ma w nich absolutnie żadnej tajemnicy? A może z tego, że nie są one zanurzone w wieczności? Czy jest to strach zrodzony właśnie z braku tego strachu, który otacza każdą żywą istotę, tak nieuchronny i zwyczajny, że jego brak nas przeraża, tak jak przeraziłby nas brak cienia lub armia bez broni? Czy chodzi o wygląd naszych codziennych ubrań oblekających ciała pozbawione przeznaczenia? Czy przerażają nas gesty i słowa bytu podobnego do nas, ponieważ wiemy, że te gesty i te słowa, w drodze jakiegoś monstrualnego wyjątku, nie wywołują żadnych efektów i nie wskazują na wybór żadnej wieczności? Czy chodzi o to, że nie mogą one umrzeć? Nie wiem, ale atmosfera przerażenia, w której się poruszają, to właśnie atmosfera poematu; wydaje się, że mówią do nas zmarli, czyli – w konsekwencji – głosy pełne majestatu. Istnieje też możliwość, że dusza poety, która nie może już odnaleźć miejsca jej przeznaczonego, gdyż zajmuje je inna, równie potężna dusza – bo wszystkie dusze posiadają te same moce – istnieje w takim przypadku możliwość, że dusza poety lub bohatera, nie powstrzymuje się już dłużej przed spłynięciem, na jedną chwilę, na jedno istnienie, gdzie zazdrośna dusza nie broni już wstępu.

Przekład Anna Wolna-Noconi